ADP
مجلة حوليات التراث
Revue Annales du Patrimoine
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945


La création théâtrale contemporaine et les représentations sociales au Cameroun

Contemporary theatrical creation and social representations in Cameroon

Dr Philippe Bienvenu Ndoubena
Université de Maroua, Cameroun
ndoubenaphilipe@gmail.com

Reçu le : 10/7/2024 - Accepté le : 18/8/2024

24

2024

Pour citer l'article :

✳ Dr Philippe Bienvenu Ndoubena : La création théâtrale contemporaine et les représentations sociales au Cameroun, Revue Annales du patrimoine, Université de Mostaganem, N° 24, Septembre 2024, pp. 305-321.



http://annalesdupatrimoine.wordpress.com

***

Revue Annales du patrimoine, N° 24, 2024, pp. 305 - 321
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La création théâtrale contemporaine et les représentations sociales au Cameroun

Dr Philippe Bienvenu Ndoubena
Université de Maroua, Cameroun

Résumé :

La création théâtrale au Cameroun donne l'impression d'un projet qui décrit le cadre de vie de certaines sociétés. Elle met en lumière les informations nécessaires à la maitrise des us et coutumes des personnages/acteurs. Il s'agit en réalité, dans ce théâtre, de l'expression de leur organisation sociétale. En analysant "Guéidô", on y découvre une étude minutieuse qui renseigne sur le Cameroun profond. La présente recherche examine les modalités et les buts de cette entreprise de création. Elle se propose de faire ressortir les raisons qui entretiennent ces représentations sociales dans la création théâtrale contemporaine au Cameroun. Cette étude repose sur l'ethnoscénologie qui est une discipline scientifique issue de l'ethnologie et des arts du spectacle. Elle examine les pratiques culturelles dans leur contexte de production sans jugements de valeur ou préjugés. Sa démarche ici conduit à analyser les pratiques performatives, la confrérie des neuf notables, l'usage de la parole, les systèmes de croyances, les systèmes de rétributions et de condamnations et l'univers des créateurs. Ainsi, on découvre que la création théâtrale contemporaine au Cameroun participe à compléter, à sa manière, les études sur les systèmes d'organisation des sociétés camerounaises, à travers la mise en scènes des représentations sociales.

Mots-clés :

théâtre, Guéido, Cameroun, connaissances, mise en scène.

Contemporary theatrical creation and social representations in Cameroon

Philippe Bienvenu Ndoubena
University of Maroua, Cameroon

Abstract:

Theatrical creation in Cameroon gives the impression that it is a project that describes the frame of life in force in some societies. It sheds light on pieces of information necessary to the mastery of habits and customs of characters/ actors. This theatre has really to do with the expression of their societal organisation. By analysing “Guéido”, we discover a thorough study which informs on deep Cameroon. The actual research investigates modalities

Reçu le : 10/7/2024 - Accepté le : 18/8/2024
ndoubenaphilipe@gmail.com

and goals of this creation enterprise. It suggests to bring out reasons that maintain social representations in Cameroon contemporary theatrical creation. This study is based on ethnoscenology which is a scientific subject resulting from ethnology and arts of spectacle. It examines cultural practices in their production context without value judgements or prejudices. Its approach here leads to the analysis of performative practices, the brotherhood of nine notables, the use of speech, the systems of beliefs, the punishments and sentences' systems and the universe of designers. Hence, it is discovered that contemporary theatrical creation in Cameroon contributes in its own way to complete studies on organisation systems of Cameroonian societies through the staging of social representations.

Keywords:

theater, Gueido, Cameroon, knowledge, staging.

Introduction :

La création théâtrale au Cameroun, texte ou spectacle, se sert des représentations sociales pour mieux faire comprendre les modes de fonctionnement des sociétés camerounaises. C'est dans cette logique que Alain Cyr Pangop Kameni écrit : "Le théâtre négro-africain est depuis plusieurs décennies, le champ d'investigation de plusieurs chercheurs préoccupés à le codifier autant que faire se peut. On voit aussi "l'Afrique imposer au monde sa connaissance grâce au monde dramatique". En recréant l'atmosphère en reconstituant la scène, en l'animant de vie, le dramaturge africain complète l'inventaire froid des spécialistes en sciences humaines. Par-là, il aide à mieux faire connaître les sociétés"(1). Le théâtre au Cameroun, de ce point de vue, participe à la connaissance des sociétés camerounaises. Ainsi, il ne serait donc pas superfétatoire de se poser la question de savoir : quels sont les modalités et les buts des représentations sociales dans la création théâtrale contemporaine au Cameroun ? Cette étude nous amène donc tour à tour à examiner les pratiques performatives, la confrérie des neuf notables, l'usage de la parole, les systèmes de croyances, le système des rétributions, des condamnations et l'univers des créateurs.

1 - Les pratiques performatives :

Les pratiques performatives ici englobent à la fois les manifestations liées aux réjouissances et celles en rapport à la tristesse dans "Guéidô". La création s'ouvre d'ailleurs par une célébration d'un événement heureux, notamment la naissance de l'enfant Guéidô, comme le précise cette indication scénique : "Dans le noir deux cris de joie puissants : Bomboyé O ! Bomboyé A ! Pleins feux sur le plateau. La mère de Guéidô et la Mafo (mère du chef) sont assises au centre du plateau devant le berceau de l'enfant. Deux batteurs de tam-tam côté cour, tapent vigoureusement tandis qu'en coulisse les chants s'amplifient. Brusquement, chef, notables, villageois et villageoises envahissent le plateau en chantant et en dansant, entourant la jeune mère et la saluant au passage"(2).

Ces manifestations de joie se font en buvant du vin de palme. Cette boisson a une valeur de communion très forte dans la communauté où se déroulent ces événements. Ladite communion qui se célèbre entre le chef et ses sujets est faite au rythme des chants et des danses comme en témoignent cette réplique de Mapito : "Que le vin de palme coule, que monte les chants et explosent les danses : notre chef est père"(2). A la suite de cette joie qui a marqué cette naissance, il s'en suit une autre manifestation de joie, notamment le mariage de Guéidô et Mawa. Il est célébré au rythme des balafons.

Les manifestations de joie se déroulent devant le chef. C'est le moment pour les personnages d'exprimer leur joie, en dansant et en buvant. Les créateurs reprennent cet aspect dans le théâtre pour montrer comment ce genre de situation est célébré dans certaines sociétés. Comme ailleurs, la venue d'un enfant au monde est l'occasion de réjouissances de toutes sortes. Lorsqu'il s'agit d'un futur chef, un successeur, cela devient d'autant plus intéressant que l'événement interpelle toute la chefferie. Trois entités entrent donc en jeu à ce niveau à savoir les personnages sujets, le personnage chef et le vin. Elles sont

réunies pour signifier la communion entre la hiérarchie du village et le la population toute entière. Le vin est l'élément essentiel dans ces manifestations, car il joue le rôle de sceau entre les personnages, notamment le chef et ses sujets. Il est le signe d'un renouveau pour des lendemains meilleurs.

En ce qui concerne les manifestations de tristesse, elles entrent aussi dans cette mouvance. Elles se mettent en place lorsque la cour découvre que l'enfant Guéidô est porteur d'un malheur pour la chefferie toute entière. Cette découverte est l'œuvre du devin. Voici ses propos : "Cet enfant est maudit : toute la puissance et toutes les forces qui lui ont été données l'amèneront à détrôner son père. Oui O Majesté, quand il saura tirer un coup de fusil sans reculer et ni laisser tomber l'arme à terre, dès qu'il sera capable de construire sa case, plus puissant que toi, il te chassera de ton trône après avoir fait éclater aux yeux de tes sujets ta pitoyable infériorité… Voilà ce que m'ont révélé les cauris : ton propre fils te tuera"(3). A la suite de cette révélation, la cour décide une nouvelle fois que l'enfant maudit soit jeté dans un cours d'eau pour purifier la chefferie de la malédiction qu'il porte.

Dans cette création, lorsqu'un enfant présente des signes de danger pour la communauté, certaines pratiques sont établies pour résoudre ce problème de façon durable et définitive. Ce sont des mécanismes endogènes qui ont été mis sur pieds pour être convoqués en pareilles circonstances. C'est la raison pour laquelle, à l'unanimité des notables, l'enfant Guéidô sera précipité dans un cours d'eau.

Aussi, lorsque l'on annonce la mort du chef, c'est un coup de tonnerre, les notables refusent que la nouvelle soit rendue publique. Cela ne se dit pas à haute voix. Finalement, la nouvelle est divulguée et cela laisse place aux lamentations des pleureuses avec des costumes et un maquillage qui conviennent à un tel événement. Lorsqu'une haute personnalité disparait, il est interdit d'annoncer cette nouvelle ouvertement. Il doit obéir à un

rituel propre qui va faire intervenir des professionnels de l'événementiel, qui à leur tour font venir les pleureuses professionnelles.

Le même festival de tristesse continue, mais cette fois-ci vers la mort. Guéidô est un frère incestueux et un fils parricide. La sanction tombe : il doit boire une boisson particulière qui le fera mourir. La particularité de cette boisson est que seuls les coupables perdent la vie après l'avoir bue. On peut voir que Guéidô la boit en compagnie des notables, mais il est le seul à succomber.

Les pratiques performatives, qu'elles soient joyeuses ou tristes, expriment les modes de vie des sociétés dans des circonstances précises. Elles permettent de voir comment les personnages se comportent dans chaque situation où ils sont interpellés. Chaque disposition ici comporte des règles auxquelles sont tenues de se conformer tout personnage pour l'harmonie du groupe que les notables sont chargés de protéger l'orthodoxie.

2 - La confrérie des neuf notables :

Dans "Guéidô", la confrérie des neuf notables est reprise pour exposer son rôle prépondérant dans certaines sociétés. En réalité, elle est composée de personnages jouissant d'un certain nombre de prérogatives dans la cour royale. Ce sont les plus proches collaborateurs du chef. Ce sont eux qui détiennent le pouvoir, car dotés d'une très grande connaissance des us et coutumes qui leur confère la crédibilité auprès de la population. Ce savoir est acquis par l'expérience et ceci se ressent dans leurs différentes répliques. Leurs répliques sont l'occasion de faire étalage de tout dont ils sont dépositaires. Lorsque l'un prend la parole, il ne la termine pas. C'est un autre qui la continue ou la termine. Cette suite de répliques témoigne à suffisance cette sagesse : "Epwa Epwa : Toute sa vie l'enfant doit louer son père, pour avoir bien voulu planter sa semence dans le ventre de sa mère./Goum Goum : Toute sa vie l'enfant doit respect./Bouma : Obéissance./Tassa : Soumission aveugle…/Simassi : Et

totale…/Kabakaba : Au père./Polo : Toute sa vie l'enfant doit témoigner à son père sa reconnaissance de lui avoir fait ce don insigne qu'est la vie/Mapito : De l'avoir tiré du néant"[(4)].

Les personnages notables sont dépositaires d'un savoir horizontal qui fait en sorte qu'on les confonde à un seul personnage comme Jacqueline Henry Leloup l'écrit : "neuf notables, tenant du pouvoir, âme de la vie sociale au village. Ils sont neuf mais, un. La phrase commencée par l'un trouve sa suite dans la bouche d'un autre, son développement dans la bouche d'un troisième, d'un quatrième, sa conclusion dans celle du dernier ou de tous à la fois"[(5)]. Il s'agit d'un même savoir dont disposent ces mots prononcés par cette communauté de sages. Ils ne vont pas dans la logique de l'innovation culturelle, ils sont de véritables gardiens de la tradition. Tout ce qui va à l'encontre de celle-ci se voit réprimée farouchement.

Le jeu de la confrérie des neuf notables manifeste cette sagesse dans tous les actes de la vie. Qu'il s'agisse de la joie comme de la peine. Dans cette de répliques qui suit, il est question de célébrer la joie dans une forme horizontale : "Mapito : Que le vin de palme coule, que monte les chants et explosent les danses : notre chef est père !/Epwa Epwa : De la chefferie où il était gardé au secret enfermé avec une femme, notre chef est sorti glorieux : La femme portait son enfant !/Onono : Désormais son intronisation était effectif… Epwa Epwa : D'un coup, ses reins ont engendré un fils/Fogué : Et ce fils est venu au monde les pieds les premiers/Tassa : Ce qui veut dire…/Polo : Que les esprits de nos ancêtres l'ont doué de pouvoirs surnaturels/Bouma : Il sera le plus grand des fils !/Simassi : Il sera le plus viril"[(6)].

On pourrait confondre ces paroles à une prophétie venant d'un seul personnage. Dès lors que l'un prend l'initiative de la parole, les autres se chargent de la dérouler comme si c'étaient eux qui l'avaient amorcée. Ces personnages/acteurs jouissent d'un rôle très important dans cette création, ce sont eux qui font

la politique globale de la chefferie. Aucune décision ne peut être prise sans qu'ils ne soient consultés.

La représentation de "Guéidô" fait voir que dans cette société, même si le chef meurt, il y a des mécanismes de continuité du pouvoir qui tiennent compte de la coutume. Il n'y aura pas vide constitutionnel. Ainsi, lorsque le Chef meurt, ce sont les notables qui se chargent de lui trouver un successeur constitutionnel selon leur coutume. Le personnage le plus indiqué ici étant Guéidô, celui-ci lui succède automatiquement. Aussi, lorsqu'il est révélé que Guéidô est le fils que la cour avait ordonné de précipiter dans un cours d'eau, pour épargner le chef et le village de la malédiction, car comme le note Carole Njiomouo Langa : "En effet, ces eaux en mouvement ont pour principale fonction la purification du village. L'eau qui coule naturellement est dotée d'un pouvoir particulier"(7); d'autres mécanismes existent pour pouvoir se sortir d'affaire et sauvegarder l'intérêt de la chefferie. En plus, il y a une série de malheurs qui s'abattent sur le village et pour que ces malheurs prennent fin, il faut purifier le village de ses impuretés. Les notables en plus du chef doivent boire une substance qui déterminera le coupable parmi eux. Le personnage Polo le mentionne en ces termes : "Que ce vin, objet de convoitise de nos ennemis doux au palais des purs, devienne amer à la bouche de celui qui fut souillé, qu'il l'embrase et le dévore"(8). Par cette parole, le coupable Guéidô boit et périt sous le regard horrifié et impitoyable des notables qui ne pensent qu'à une chose : débarrasser la chefferie de la souillure.

3 - L'usage de la parole :

La parole ici est l'expression de la sagesse dans la création théâtrale contemporaine au Cameroun. Elle décrit dans les détails l'imaginaire auquel appartient certains personnages. Ces paroles symbolisent la sagesse acquise par le biais d'une somme de situations vécues. Ces situations sont liées à certaines pratiques culturelles. Les proverbes sont abondamment

convoqués dans ces paroles.

Les proverbes sont utilisés par les personnages en fonction des scènes et des situations. Ils sont supposés éclairer le peuple, le mettre en garde d'un cas en tenant compte de respecter les usages de la coutume. Ainsi, cette technique est mise en scène dans cette réplique de Mapito : "Majesté, j'ai reçu chez moi il y a quelques jours un jeune bélier qu'on a rencontré errant dans la rue… On dit souvent chez nous que celui qui entretient est plus grand que celui qui construit. Ne laissons pas ce bélier continuer à errer, chercher un terrain et attachons-le là afin qu'il broute paisiblement, il sera le bélier du chef"(9).

Cette réplique montre comment une situation ambigüe est présentée en assemblée, surtout devant le chef. Il ne fait pas usage d'un langage ordinaire. C'est un langage taillé à la mesure de l'auditoire ici qui n'est autre que les notables. Il présente le personnage Guéidô comme un bélier perdu et à qui il faut impérativement trouver un abri, voire un propriétaire. Il fait usage de la métaphore pour désigner Guéidô à qui il faut trouver un abri. L'abri ici désigne un espace où ce dernier pourrait s'établir, se construire une case et prendre une épouse. Une telle exposition ainsi faite, l'occasion est donnée à Mapito de décliner la généalogie de son protégé.

L'usage de la parole ici met également en lumière le langage en usage dans cette création. Les personnages décrivent leur idéal de vie, leur esthétique de la beauté et leur vision du monde. Le personnage Mawa est présentée comme la femme idéale dont Guéidô a besoin. Voilà le portrait qu'on en fait d'elle : "Dodue, Joufflue, mamelue, fessue : voilà la femme qu'il lui faut"(10). Les appréciations peuvent donc relativiser d'un point de vue à un autre. Dans certaines cultures, les femmes effilées sont les plus prisées. Or, dans cette création, c'est plutôt le contraire. Celle qui est aimée et recherchée est celle qui présente des rondeurs aigües comme le personnage Mawa.

Ayant déjà dévoilé nommément la femme dont Guéidô a

besoin, les négociations peuvent donc prendre place. Dans une telle situation, ladite négociation ne se fait pas juste à travers un tête-à-tête. Le mariage, union entre un homme et une femme, se négocie en conseil de famille, en appelant tous les aspects de la coutume de la société qui est étudiée ici. Une fois en assemblée, il ne s'agira pas de changer de discours. Mapito reste égale à lui-même : "Mes frères, ma jeune plantation souffre d'un manque total de boutures. J'envie la richesse des cultures et souhaiterait retirer de vos champs un rejeton"[11]. Il s'en suit un jeu d'adresse verbal jusqu'à ce que les langues se délient et un personnage finit par donner le nom de Mawa pour désigner cette bouture dont voudrait prendre en mariage Guéidô.

L'usage de la parole dans "Guéidô", parfois bien que traitant des sujets liés au corps de l'homme et à celui de la femme, et même des rapports que ces deux pourraient entretenir dans leur intimité, ne se laisse pas aller dans un style trop réaliste. A ce propos, Epwa Epwa déclare : "Quand je la rencontrais au bord du marigot ; dis donc : L'envie me prenais si fort de lui planter mon couteau dans son fourreau"[12]. La parole doit garder tout son sens quel que soit la situation à laquelle le personnage est confronté. La bienséance doit rester de rigueur, car celui qui s'en écarte a commis une faute grave susceptible d'être punie par les dieux qui sont, en réalités, les vrais tenants du pouvoir.

4 - Les systèmes de croyances :

Les systèmes de croyances ne sont pas en reste dans ces représentations sociales dans la création théâtrale contemporaine au Cameroun. Ils mettent en relation les personnages in absentia et les personnages in presentia par l'intermédiaire du devin. Le devin est un personnage qui joue le rôle de messager, c'est-à-dire celui qui transmet les doléances des vivants aux ancêtres ou des injonctions des esprits vers les vivants. Il est donc l'interface entre les deux. Toujours est-il que cette mission est toujours initiée par les vivants lorsqu'ils sont en

difficulté.

Dans cette création qui nous sert de support, lorsque Guéidô naît, la mère remarque “autour de son poignet comme une ligne pâle. Ce matin la ligne s’était élargie et devenue rose. Regarde Mafô : maintenant c’est un bracelet rouge qui encercle le poignet de mon enfant. Qu’est-ce que cela veut dire ?”(13) Cette remarque doublée de cette interrogation feront en sorte que l’on convoque le devin Tatuéné pour clarifier la situation. A son arrivée, il dit : “Cet enfant est maudit. Toute la sagesse et toutes les forces qui lui ont été données l’amèneront à détrôner son père. Oui, O majesté, quand il saura tirer un coup de fusil sans reculer ni laisser tomber l’arme à terre, dès qu’il sera capable de construire sa case, plus puissant que toi, il te chassera de ton trône après avoir fait éclater aux yeux de tes sujets ta pitoyable infériorité. (Silence). Voilà ce que m’ont révélé les cauris : ton propre fils te tuera”(14).

Les mots du griot sont synonymes de déclaration de guerre. Cet enfant vient d’être condamné depuis son berceau. C’est donc une réplique qui tient également lieu de prophétie, puisqu’elle annonce les temps nouveaux, la noirceur d’un destin fatal. Malgré toutes les précautions prises, ce qui doit arriver a finalement eu lieu. Ainsi, quel que soit ce que l’on entreprend pour l’en empêcher, comme le dit bien cette réplique de Mapito, “La banane même jetée dans l’eau mûrira”(15).

Aussi, lorsqu’un certain nombre de malheurs frappent le village et pour trouver ce qui est à l’origine, il est décidé par le conseil des notables de consulter une nouvelle fois le devin. L’annonce du devin est accablante pour Guéidô : “Guéidô le pur a commis l’inceste immonde, il a aimé et épousé la fille de son père et de sa mère…”(16). Il lui est reproché d’avoir tué son père de ses propres mains comme le relève le devin dans un entretien avec le personnage Mamiwata. Pour cet ensemble de griefs, la souillure doit être lavée par la condamnation à mort du coupable de ces faits. Le devin dit : “Ce sont les dieux qui l’ont voulu”(17).

Cette condamnation de l'enfant Guéidô décrit la relation que les personnages absentia entretiennent avec les personnages in presentia. Le personnage in presentia n'agit pas que pour être en accord avec ces derniers. Bien qu'ils soient absents, ces esprits ont une grande influence sur le chemin des mortels qui ne peuvent prendre aucune décision importante sans que ceux-ci ne soient consultés. C'est à ce titre que Marcelin Vounda Etoa écrit : "Ces derniers… sont le ciment unificateur du peuple"(18). Quiconque se positionne contre leur volonté, ils le frappent impitoyablement. Ils peuvent aussi répondre favorablement à certains personnages à travers des récompenses.

5 - Les rétributions et les condamnations :

Les récompenses et les condamnations sont constituées du déclin social et de l'ascension sociale institués par ces personnages in absentia. Ce sont eux qui font la pluie et le beau temps de toute entreprise humaine dans le théâtre contemporain au Cameroun. Ils fixent et définissent le destin de tous les personnages avant qu'ils ne naissent. C'est ainsi qu'ils ont doté le personnage Guéidô de puissants pouvoirs qui font de lui l'homme le plus puissant du royaume. Malgré le fait qu'on l'ait écarté de la chefferie, cela n'a pas freiné son prestigieux destin. En dépit de nombreux obstacles, il y est finalement arrivé. A sa naissance, le devin le présente comme un enfant béni. "Nos ancêtres l'ont doté de qualités et de pouvoirs jamais vus jusqu'ici. Il aura la force et le courage des invincibles, la sagesse et l'esprit des plus avisés, la beauté virile des mâles les plus puissants. Jamais il ne connaîtra la peur. Il sera la peur de ses ennemis, mais chacun voudra chercher sa puissante protection. Les femmes s'arracheront mutuellement les cheveux pour subir l'assaut de ses reins féconds. Il détiendra de nombreux pouvoirs surnaturels"(19).

Cette bénédiction orchestrée par les personnages in absentia qui n'a pas besoin de ne réaliser aucune prouesse. Il suffit juste que les personnages in absentia jettent leur dévolu

sur un personnage. Nul ne sait sur quel critère ces êtres s'appuient pour attribuer de tels pouvoirs à un seul acteur. Ces personnages initient ce genre de situation lorsqu'ils ont besoin de sang neuf dans la société. Ils confondent un personnage/acteur afin qu'il tombe entre les mailles de leur filet et qu'il serve d'exemple à l'ensemble de la communauté. Cet exemple doit se laver dans le sang, c'est-à-dire par la mort.

Aussi, quand ces mêmes êtres décident de déchoir un personnage de ces pouvoirs, une sorte de cabale se construit autour de lui. Sa descente aux enfers va suivre le même itinéraire que lors de la construction de la grandeur du personnage. Autant ils peuvent construire ; autant ils peuvent déconstruire cette puissance qu'ils ont accordée à un personnage. C'est bien évidemment ce qui arrive à Guéidô. Il est porteur d'un double fardeau comme en témoignent le devin : “Mon regard est ébloui. J'ai vu. Les cauris ont parlé. Mais mon esprit est troublé et ma langue ne parvient pas à dénouer l'inextricable contradiction qui m'est révélée”[(20)]. En plus, quand il réussit à déceler cette énigme, cette contradiction par la suite, après avoir révélé le côté positif de cet enfant, il conclut qu'il sera le meurtrier de son père. C'est à ce niveau que commence la malédiction annoncée par le devin. Marcelin Vounda Etoa dans cette perspective écrit : “Les Dieux auxquels s'associent les ancêtres, châtient les méchants, font échouer leurs projets et récompensent les bons”[(21)]. Quiconque veut donc avoir la vie sauve doit respecter scrupuleusement les lois édictées par les ancêtres. Car, ils sont les gardiens de l'ordre et de la stabilité sociale dans la communauté.

Dans “Guéidô”, malgré toutes les précautions prises pour éviter la réalisation de ce funeste destin, le personnage Guéidô finit par assassiner son père et partager la même couche que sa propre sœur. On peut observer que quand les personnages in absentia ont construit un destin, tout ce que les personnages in presentia peuvent entreprendre pour l'éviter ne fera que

précipiter son accomplissement, de la précaution inutile.

6 - L'univers des créateurs :

L'univers des créateurs est une sorte d'appel à une pratique théâtrale loin du mimétisme occidental. En effet, il s'agit des aspirateurs des créateurs qui participent à donner une personnalité à leur théâtre. C'est un théâtre qui devient une source de connaissance des sociétés à travers "Leurs mythes, leurs légendes, leurs rites et rituels, leur vision de l'homme et du monde, du bien et du mal, leur histoire, leurs arts du spectacle vivant, leur organisation sociale, leurs rapports avec l'au-delà, leur métaphysique et autres sont cernables dans leur théâtre"(22).

En outre, les créations de ces auteurs s'engagent à exprimer les réalités autrefois dissimulées de leurs sociétés. En réalité, le théâtre de ces dernières années au Cameroun est décidé à sortir des carcans liés à l'esthétique occidentale et à s'épanouir librement. A titre d'illustration, Alain Cyr Pangop Kameni relève qu'"on voit dès lors une ligne de démarcation entre la conception négro-africaine du théâtre et celle de l'Occident pour qui, il est avant tout une entreprise éthique ou esthétique, un simple divertissement, une échappatoire à la réalité quotidienne, bref, une dérobade"(23).

Aussi, cette initiative, nous semble-t-il, place l'homme au centre du jeu théâtral. Le personnage ou l'acteur devient juste instrument d'exposition de la vision du monde des créateurs. C'est toute une vie qui est présentée sur scène et non une partie comme le souligne Alain Cyr Pangop Kameni en ces termes : "Pour le négro-africain, le théâtre est la traduction de la totalité de la vie, mû par le souci communautaire de consolider la vie du groupe social. Il offre une possible lisibilité des données socioculturelles de l'Afrique"(24).

Toute cette entreprise de création montre que le théâtre au Cameroun a évolué et assume pleinement son attachement à la société à laquelle il est issu. En d'autres termes, il n'est plus question de subir cette forme d'autoflagellation où les nationaux,

pour plaire aux Occidentaux, créaient des œuvres qui dénigraient leurs traditions. Désormais, les dramaturges et les metteurs en scène assument ces traditions, en abordant, dans leurs créations, leur patrimoine culturel immatériel, comme l'écrit Jacques-Raymond Fofié : "On peut alors noter que le théâtre africain a évolué par deux grandes étapes : celle où l'Africain crée contre sa propre culture, ses traditions. C'est le cas du théâtre de William Ponty qui fait rire des traditions africaines selon le modèle de Molière. Celle où il crée en s'appuyant sur ses traditions, ses mythes, ses légendes, ses performances, adoptant une attitude plus ou moins négativement critique ou revendiquant plus ou moins énergiquement, les coulant plus ou moins dans un moule occidental"[(25)].

"Guéidô" montre donc à suffisance qu'il est important de considérer le théâtre, non seulement du point de vue global, mais également, et surtout, du point de vue particulier. Car, il doit obéir aux réalités locales. Le théâtre va vers les peuples pas pour leur imposer son diktat, mais pour apprendre à vivre avec eux dans une sorte d'harmonie. Ainsi, Jacques-Raymond Fofié pense qu'"on peut considérer le théâtre comme un phénomène universel et tenter de le saisir comment il est conçu, pratiqué, perçu et reçu dans chaque partie du globe"[(26)].

En somme, à travers cette création, on peut observer que les créateurs non seulement assument leur appartenance à leur arbitraire culturel, mais également participent à davantage exposer ces pratiques culturelles du Cameroun au théâtre. Ils font vivre des scènes de vie sociale au théâtre. Le décor devient tout autre, car ici le mur de séparation entre la salle et la scène est complètement inexistant et chacun peut devenir acteur ou spectateur à un moment donné. Elle encourage donc d'autres créateurs dans cette phase d'acceptation de cet héritage patrimonial et de le porter vers les planches de théâtre partout dans le monde. Ainsi, par cette présentation, ils porteront les imaginaires contenus dans ces créations partout dans le monde.

Ils ont l'occasion de dévoiler leur vision du monde, leur philosophie de vie qui n'a rien à envier à celle souvent imposée comme étant la meilleure.

Conclusion :

Cette étude qui s'achève portait sur "La création théâtrale contemporaine et les représentations sociales au Cameroun". Elle analysait les modalités et les buts des représentations sociales dans la création théâtrale contemporaine au Cameroun. En cela, l'objectif était de mettre en lumière le rapport existant entre la création théâtrale contemporaine et les représentations sociales. La recherche s'est faite à l'aune de l'ethnoscénologie. Sa démarche dans cette recherche s'est attardée sur les pratiques performatives, la confrérie des neuf notables, l'usage de la parole, les systèmes de croyances, le système de récompenses ainsi que de condamnations et les aspirations des créateurs. A partir de "Guéidô", on peut lire l'expression des représentations sociales qui s'expriment dans certaines manifestations spectaculaires. De ces spectacles, certains acteurs y jouent un rôle prépondérant de par leur prise de parole au sein de certaines assemblées auxquelles ils font partie. Ils font montre d'une maîtrise très pointue de leur culture. Par leur prise de parole, on croirait qu'il s'agit d'un seul acteur ou personnage qui s'exprime lorsqu'ils sont en situation de communication. De même, les paroles utilisées sont privées d'obscénités qui écument bien des créations contemporaines. L'esthétique en usage étant soit l'euphémisme, soit la métaphore afin d'adoucir les expressions pouvant avoir une assonance vulgaire. Ces spectacles sont des sièges des croyances à la toute-puissance des esprits. Ces esprits transmettent leur volonté aux personnages in presentia par le biais des messagers ayant la faculté d'une double vue qui leur permet à la fois de voir non seulement les personnages in presentia, mais également les personnages in absentia. Ainsi, on découvre que la création théâtrale contemporaine au Cameroun participe à compléter, à sa manière, les études sur les systèmes

d'organisation des sociétés camerounaises, à travers la mise en scènes des réalités sociales. C'est une entreprise qui présuppose une étude profonde ainsi qu'une connaissance des sociétés concernées, par le dramaturge ou le metteur en scène qui s'en inspire.

Notes :

1 - Alain Cyr Pangop Kameni : Le Discours du théâtre comique au Cameroun : Approche sémiologique d'une communication socioculturelle. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Cergy-Pontoise, p. 5.

2 - Jacqueline Leloup : Gueido, CLE, 2e édition, Yaoundé 2006, p. 13.

3 – Ibid., pp. 21.

4 - Ibid., pp. 22-23.

5 - Jacqueline Henry Leloup : "Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d'une antinomie", in Théâtres africains, Actes du colloque sur le théâtre africain, Ecole Normale Supérieure de Bamako, Paris, Silex, 1990, p. 44.

6 - Jacqueline Leloup : op. cit., pp. 13-14.

7 - Carole Njiomouo Langa : "Mythisation du pouvoir en contexte postcolonial dans Le Crâne de Gilbert Doho : une politique de dé/sacralisation ?", in Amabiamina, Flora et Njiomouo Langa, Carole (sous la direction de). Traversées culturelles et traces mémorielles en Afrique noire. Presses Universitaires d'Afrique, Yaoundé 2017, p. 22.

8 - Jacqueline Leloup : Gueido, p. 110

9 - Ibid., p. 9.

10 - Ibid., p. 60.

11 - Ibid., pp. 13-14.

12 - Ibid., p. 61.

13 - Ibid., p. 60.

14 - Ibid., p. 16.

15 - Ibid., p. 21.

16 - Ibid.

17 - Ibid., p. 103.

18 - Ibid.

19 - Ibid., p. 19.

20 - Ibid., p. 103.

21 - Marcelin Vounda Etoa : "Tradition, modernité et identité dans le théâtre camerounais", in Vounda Etoa, Marcelin (sous la direction de) Cameroun : Nouveau paysage littéraire/new literary landscape (1990-2008), CLE,

Yaoundé 2009, p. 249.
22 - Jacques-Raymond Fofié : “Ethnoscénologie et création théâtrale en Afrique : Le du Cameroun”, in Revue Internationale des arts, lettres et sciences sociales, Presses Universitaires de Yaoundé, Yaoundé 2011, p. 83.
23 - Alain Cyr, Pangop Kameni : Le Discours du théâtre comique au Cameroun : Approche sémiologique d’une communication socioculturelle, p. 5.
24 - Ibid.
25 - Jacques-Raymond, Fofié : op. cit., p. 80.
26 - Ibid., p. 48.

Références :

1 - Fofié, Jacques-Raymond : “Ethnoscénologie et création théâtrale en Afrique : Le du Cameroun”, in Revue Internationale des arts, lettres et sciences sociales, Presses Universitaires de Yaoundé, Yaoundé 2011.
2 - Leloup, Jacqueline : Gueido, CLE, 2e édition, Yaoundé 2006.
3 - Leloup, Jacqueline Henry, “Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d’une antinomie”, in Théâtres africains, Actes du colloque sur le théâtre africain, École Normale Supérieure de Bamako, Paris, Silex, 1990.
4 - Njiomouo Langa, Carole : “Mythisation du pouvoir en contexte postcolonial dans Le Crâne de Gilbert Doho : une politique de dé/sacralisation ?”, in Amabiamina, Flora et Njiomouo Langa, Carole (sous la direction de). Traversées culturelles et traces mémorielles en Afrique noire. Presses Universitaires d’Afrique, Yaoundé 2017.
5 - Pangop Kameni, Alain Cyr : Le Discours du théâtre comique au Cameroun : Approche sémiologique d’une communication socioculturelle. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Cergy-Pontoise, 2003.
6 - Vounda Etoa, Marcelin : “Tradition, modernité et identité dans le théâtre camerounais”, in Vounda Etoa, Marcelin (sous la direction de) Cameroun : Nouveau paysage littéraire/new literary landscape (1990-2008), CLE, Yaoundé 2009.